

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
Департамент „Музика“

АНА ВАЛЕРИЕВА ЛИНЧЕВА

**„КЛАВИРНИ ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ПОДХОДИ В ЦИКЛИТЕ ЗА
СОПРАН И ПИАНО ОТ ДИМИТЪР ХРИСТОВ“**

Автореферат
на
*докторска дисертация за присъждане на
образователната и научна степен „доктор“*

Научен ръководител
Доц. д-р Георги Асенов Арнаудов

София, 2016

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на 27.09.2016 на заседание на Съвета на департамент „Музика“ на НБУ.

Разработката се състои от увод, четири глави, заключение, литература, общо 138 страници. Цитираната литература включва 61 заглавия на кирилица и 20 на латиница – общо 81.

През периода на докторантурата са реализирани 6 концерта.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на 30 март 2017 г. от 16.00 часа в зала „Р. Михайлова“, НБУ, I корпус, етаж V, ж.к. „Овча купел“, ул. „Монтевидео“ № 21 на открито заседание с научно жури в състав: проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. – *рецензент*, проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак – *рецензент*, и проф. д-р Ростислав Йовчев, доц. д-р Мариана Булева, д.н. и доц. д-р Георги Арnaudов – *становища*.

Дисертационният труд е на разположение в офиса на департамент „Музика“ при НБУ.

СЪДЪРЖАНИЕ
на дисертационния труд

УВОД.....	3
ТЕРМИНОЛОГИЧНИ УТОЧНЕНИЯ.....	6
ГЛАВА ПЪРВА – СОЛОВАТА КОНЦЕРТНА ПЕСЕН ЗА ГЛАС И ПИАНО В СВЕТОВНИЯ И БЪЛГАРСКИЯ ОПИТ.....	8
ГЛАВА ВТОРА – ВОКАЛНОТО ТВОРЧЕСТВО НА ДИМИТЪР ХРИСТОВ.....	18
ГЛАВА ТРЕТА – ЦИКЛИТЕ ЗА СОПРАН И ПИАНО. ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ НАБЛЮДЕНИЯ.....	26
3. 1. Два цикъла по текст на Пенчо Славейков.....	26
3. 2. Цикъл от 4 песни за сопран и пиано по текст на П. Яворов.....	52
3. 3. „Пасха”, 9 песни за сопран и пиано“ по текст на Кирил Христов.....	76
ГЛАВА ЧЕТВЪРТА – ИНТЕРВЮТА С ЦВЕТАНКА ГЕРДЖИКОВА, РУМЯНА БАРЕВА И АЛБЕНА КЕХЛИБАРЕВА-СТОЯНОВА.....	116
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	125
ПРИНОСИ.....	127
БИБЛИОГРАФИЯ.....	135

УВОД

Работата ми с оперни певци в Нов български университет и желанието ми да популяризирам съвременната българска музика ме среща с творчеството на композитора Димитър Христов. Обект на множество изследвания и интерес от страна на теоретици и изпълнители, то има съществено място в музикалния живот в България. Христов продължава да твори с нестихващ ентузиазъм и доказателство за това са неговите авторски концерти с нова музика. **Мотивацията** за написването на този труд е свързана с възможността да изпълня част от вокалното му творчество и да се опитам да пресъздам най-точно неговите произведения, като имам честта да работя с автора.

В първата глава на това изследване е направен кратък исторически преглед за възникването, създаването и развитието на соловата песен като самостоятелен жанр. Проследява се пътят ѝ от домашното музициране до появата на чистия концертно-песенен жанр и оформянето на практиката за създаване на песенни цикли през XIX век.

Втората глава започва с кратки биографични данни, посочват се книги и студии свързани с творчеството и личността на Димитър Христов, след което се разглежда цялото му вокално творчество. Това са цикли от солови песни, големи хорови цикли, както и две големи опери. Прави впечатление, че всички творби са написани за конкретен повод или изпълнител.

Третата глава е същината на дисертационния труд, в която се анализират циклите за сопран и пиано. **Предмет** на изследване са изпълнителските проблеми на клавиричната и вокалната партия, които възникват при интерпретацията на творбите.

Това са I и II цикъл песни по текстове на Пенчо Славейков, създадени и изпълнени за първи път през 1981. Макар и замислен без видима метрична организация, първият цикъл е с диатонична мелодика и изобилства с различни типове темпови отклонения и фермати, които дават голяма свобода на протичане във времето и придават ефект на импровизационност. Въпреки присъствието на тактови черти във втория цикъл, има очевидно несъвпадане на метричните акценти, ферматите изчезват, изобилстват синкопи и триоли, различни по състав и разположение.

Цикълът по текстове на Пейо Яворов е създаден през 1985. Съдържа четири песни, конструирани чрез симетрия – в началото и в края са две силно експресивни песни – „Лист отбрулен“ и „Аз не живея, аз горя“. В средата са двете нежни песни – „Все туй копнение“ и „Две хубави очи“, като първата съхранява от началото до края тиха образност, а втората допуска в средния си епизод силно експресивен изблик.

Цикълът „Пасха“ е създаден 2003 и се състои от девет песни. Въпреки, че е вдъхновен от религиозния празник „Пасха“ (Великден), стиховете на Кирил Христов не са с религиозно тълкувание, а силен социален протест.

Четвъртата глава съдържа интервюта с три от изпълнителките на неговите вокални цикли: Цветанка Герджикова, Румяна Барева и Албена Кехлибарева.

Дисертацията има **цел** да популяризира и направи достъпно за повече изпълнители и теоретици вокалното творчество на Димитър Христов, в частност трите вокални цикъла – два цикъла по текст на Пенчо Славейков, цикъл от 4 песни за сопран и пиано по текст на Пейо Яворов и „Пасха“, 9 песни за сопран и пиано“ по текст на Кирил Христов. Поставят се **задачи** да се направи цялостен музикален и изпълнителски анализ на трите цикъла за сопран и пиано, който да се използва като основа и информация от бъдещи изследователи и изпълнители. Въведени са лично споделените мисли на автора за неговото творчество. При изследване на поетичните текстове, по които Димитър Христов пише Втория цикъл песни по Пенчо Славейков, е открито стихотворение, което се намира единствено в първото издание на стихосбирката „Сън за щастие“ и не е отпечатвано от 1906.

ТЕРМИНОЛОГИЧНИ УТОЧНЕНИЯ

В българската практика терминът *песен* е широко разпространен. Означава творба за един или повече вокални гласове със или без съпровод. С това неговата употреба се разпростира в много широк диапазон, като включва всякакви вокални изяви от народната песен през соловата и хоровата песен, до попесента и др., а самото понятие песен е вече неясно.

Опитът да се уточни терминът с прилагателното *художествена* не изглежда точен, защото лишава от качеството *художествена* народната песен и попесента. Струва ми се, че по-верен е терминът **солова концертна песен**, тъй като става дума за песента, която се изпълнява в концертна зала или в битовите условия на семейната среда. Вярно е, че попесента и народната песен също се изпълняват и в концертна обстановка, но там те имат друг смисъл.

За да опростим текста, ще използваме само термина *песен*.

В немската практика се употребява думата *Lied*. Заедно с това обаче сред авторските наименования в Шуберт например намираме вместо *Lied* – *Gesang*, дори Франц Шуберт назовава някои от песните си *Gedicht*. В английската практика се използва наименованието *Song*, но много автори употребяват по изисканото *Lied*, взаймствано от немската литература. Във френската практика се използва терминът *Chanson*, в XIX век се въвежда понятието *Melodie*. В руската практика терминът *песня* сякаш се измества встрани, заместена от наименованието *романс*, което усилва лиричното съдържание в жанра. Терминът *романс* се среща и във френската практика, дори и в английската, но коренът е в латинската дума *romancero*, което приблизително означава музикален разказ, без този превод да е напълно точен.

С този кратък преглед правя опит да покажа полученото се разпиляване на съдържанието на термина, който ни интересува – исторически и териториално. Това е знак, че песента и в българската, и в световната практика се е сдобила с толкова много разновидности, че се е получило това терминологично многообразие.

В повечето случаи соловата песен се обявява за глас и пиано, без да се уточнява какъв е гласът, който я изпълнява. В други се уточнява, че е за бас и пиано, но тези песни са относително по-малко на брой и се пеят от типичен мъжки глас. Означението „за глас и пиано“ може да се тълкува като възможност за изпълнение от всеки вокален глас, който има съответния диапазон. В практиката се налага сякаш като най-разпространена творческата практика за създаване на песни за сопран и пиано, което най-често не е означено.

ГЛАВА ПЪРВА – СОЛОВАТА КОНЦЕРТНА ПЕСЕН ЗА ГЛАС И ПИАНО В СВЕТОВНИЯ И БЪЛГАРСКИЯ ОПИТ

Песента като колективна изява е едно от най-ранните явления в човешката история. Соловото пеене и пеенето със съпровод на инструменти е описано още в книгите на Стария завет като практика и за това свидетелстват най-ранни текстове от „Битие“ или „Изход“.

Редица изследвания посочват аргументи, от които се предполага, че индивидуалната солова песен се е появила много по-късно, едва в зората на Античността, свързана е с изяви на славословене на отделните богове и стои много близо до декламацията.

В епохата на Развитото Средновековие 1100 – 1350 сл. Хр., широко разпространение намират песните на трубадури, минезингери и трувери. Повечето от тези песни са любовни, свързани с рицарския и дворцовия живот, като немалко съвременни музиколози и литературоведи приемат, че названието „трубадури“ произлиза от арабската дума *ṭarāba* – солова песен, която е била широко разпространена в андалузките арабски музикални практики.

Соловата песен се появява в епохата на виенския класицизъм след 1750 и се свързва с интереса на Йозеф Хайдн към вокалния жанр. Той работи в имението Естерхази и обслужва затворено общество от слушатели. Песните на Моцарт и Бетовен са свързани с публичните им авторски концерти, известни под името „академия“, които траят с часове и включват произведения от соловата инструментална, камерната, оркестровата и оперната музика. Постепенно домашното музициране излиза от аристократичните среди и заема важно място в забавленията на *третото съсловие* според тогавашните социални характеристики. Това е обществото на заможните, материално обезпечени граждани, които чрез икономическа активност са постигнали материално благополучие. В историята на музиката социалните взаимоотношения на Шуберт са широко известни и анализирани в дълбочина. Огромното по своя обем творчество на Шуберт обхваща повече от 600 солови песни, написани по всякакви поводи и за всяка обстановка. Той печели огромна популярност с творби като *Маргарита на чекръка* (1814), *Пътървата* (1817), *Розата* (1820). Създава дванадесет големи песенни цикли, между

които *Хубавата мелничарка* (1823) и *Зимен път* (1827), те присъстват и до днес с огромен успех в соловия вокален концертен репертоар.

В XIX век оперното творчество след Моцарт преживява разцвет при Росини, Верди, Вагнер и др. То задоволява потребностите от вокален репертоар и създава нови възможности за оперните театри. Соловата песен с пиано се затваря в домашното музициране, но заедно с това по-често излиза в концертни изяви пред публика.

През XIX век се появява фигурата на чистия концертно-песенен композитор, какъвто е Хуго Волф (1860 – 1903), който пише почти само песни за глас и пиано. Събира големи обстоятелствени сборки от песни – *Испанска песенна книга*, която е с две разновидности за духовни песни и за светски песни, и създава *Италианска песенна книга*. Останалото му творчество (три опери, театрална музика, хорови творби, клавирно творчество) остава по-слабо известно (в българската музикална практика изтъкнат негов познавач и изпълнител е певицата и пианистката Албена Кехлибарева).

През XIX век се оформя практиката за създаване на песенни цикли.

В Русия жанрът песен първоначално се нарича *романс*, защото е върху френски текстове (произхожда от френски език). „Когато са върху руски текст, песните се наричат *руски романси*, а и според тогавашните представи романсът навлиза по-дълбоко в образността“. В Русия Римски-Корсаков (1844 – 1908) създава 79 романа като особеното в неговото творчество е, че пише първо вокалната партия, а след това изработва клавирния съпровод. Той създава циклите *Пролет* оп. 43 (1897); *На поета* оп. 45 (1898); *На море* оп. 46 (1897 – 1898).). Интересно е, че трите посочени цикъла той написва само за две години, и то като съседни опуси.

Песни за глас и пиано пишат Мусоргски, Балакирев, Бородин и др. Известни руски певци правят концертни рецитали с творби за глас и пиано, като например Фьодор Шаляпин (1873 – 1938).

В XIX век започва да се развива концертното вокално представяне като в Австрия, Саксония и Прусия ги наричат „вокални концерти“. Създават се оратории и кантати за концертно изпълнение, като тези жанрове видимо излизат извън религиозните сюжети, а дори и когато ги запазват, получават силен светски уклон. Това е обвързано

с излизането на соловата песен с пиано от домашното музициране на концертния подиум.

Може да се твърди, че тъкмо XIX век е времето, в което се ражда соловият песенен концертен рецитал, и това е времето, в което се изгражда вкус към концертната песен с пиано.

Смята се, че Берлинската песенна школа от втората половина на XVIII век създава силно противодействие спрямо италианската ария, че има отказ от италианския песенен стил с неговите „колоратурни и бравурни арии“ (Crass, Gerber, Hesse, u.v.m. „Kleine Enzyklopädie Musik“. Leipzig. Verlag Enzyklopädie, 1959. P. 206). Същият източник отбелязва, че „втората половина на XIX век с особена сила изисква мащаб на вокалната изява и отчетливост на текстовия изказ, с което се формира немски песенен стил“. Цитирам тези данни в подкрепа на тезата, че именно през XIX век се изгражда и разпространява концертната песен с пиано. Създатели на този жанр са композиторите Шуберт, Шуман, Брамс, Волф, Рихард Щраус.

В XX век концертната песен продължава да се развива, но започва да отслабва продуктивността в този жанр, макар и с такива великолепно примери като Дмитрий Шостакович и Бенджамин Бритън. Шостакович е автор на шестнадесет големи цикъла за различни гласове и пиано сред които шедьоври, като цикъла *Из еврейската народна поезия* (1948) и *Сюита по текстове на Микеланджело Буонароти* (1974). Бритън написва още на 9-годишна възраст своите прочути *Три ранни песни* (1922), *На този остров* (1937), *Седем сонета по Микеланджело* (1940), автор е и на Три тетрадки с обработки на народни песни за глас и пиано (1932 – 1946). От песенните му цикли се открояват и прочутите *Свещени сонети* (1945) – творба с изключителна стойност и история, написана непосредствено след европейското турне на Бенджамин Бритън и Йехуди Менухин и концерта им на 6 август 1945 в германския концентрационен лагер Берген-Белзен.

Тъкмо примерът с Бритън показва непрекъснатите връзки между соловата концертна песен с пиано като чиста инвенция на композитора и обработките на народни песни за глас и пиано, които изобилстват още при Бетовен (на шотландски и ирландски песни). В края на XIX век обработките на народни песни с пиано сякаш намаляват, но през XX век примерът на Бритън, а преди това на Хуго Волф с неговите *Испанска книга* и *Италианска книга*, подсказват

възраждането на интереса към обработки на народни песни в концертния жанр на глас с пиано. Десетки концертни песни пишат Хенце (1926 – 2012), Хиндемит (1895 – 1963) – *Животът на Мария* за глас и пиано. Дори в поантилизма Веберн (1883 – 1945) твори цикъл от Три песни (1899-1903), цикъл от Три песни (1903 – 1904) и още цикли, последният е оп. 25 (1934 – 1935). В XX век соловите вокални изяви започват да изоставят клавириния съпровод и го заместват със съпровождащи малки камерни състави, както е при Булез (1925) *Чук без господар*, Щокхаузен (1928 – 2007), Луиджи Ноно (1924 – 1990).

В българската практика соловата вокална изява има далечни корени още в българския фолклор. Нашите народни певци и певици пеят своите песни в съпровод с народен инструмент. След Освобождението соловата концертна песен с пиано спонтанно се появява и създава широка популярност на своя автор именно чрез този жанр, какъвто е случаят с Добри Христов (1875 – 1941).

Майсторите композитори на новата българска музика в началото на XX век – Панчо Владигеров, Димитър Ненов, Любомир Пипков – създават множество песни за глас с пиано, повечето от тях за сопран. Панчо Владигеров има амбицията да композира 100 песни за глас и пиано, сред които цитира народни песни. Той нарича това свое творчество *обработки на народни песни*, но всъщност това са концертни песни за глас и пиано. Българската творческа практика до средата на XX век използва активно материал от народните песни, със или без цитиране. В 50-те години се среща терминът *творчество в общ тон*, един забравен днес термин, който декларира отказ от връзки с народната песен.

След Втората световна война се обособява кръг от композитори със засилен интерес към концертната песен с пиано, в този кръг е Димитър Петков, чието творчество демонстрира описваното сливане между оригинални песни за глас и пиано с народни интонации и директните обработки на цялостни цитирани народни родопски песни за глас и пиано. Друг композитор в този жанр е Тодор Попов с десетки песни за глас и пиано, при когото особеното е мекият и приглушен чувствен израз на вокалната изява.

Българските композитори Иван Спасов и Симеон Пиронков създават вокални цикли както по стихове на български автори, така и по текстове на чуждестранни поети. Това прави още Любомир Пипков, с авторитета си на вокален композитор, като посяга към

текстове на руски поети – например хоровите песни по Марина Цветаева (1892 – 1941).

Тенденцията да се създава вокално творчество в жанра на соловата концертна песен с пиано позволява да се направи изводът, че връзката на този жанр с цялостно цитиране на народни песни или частично използвани, или извлечени обобщени интонации, или типични интонации от тях, е характерна за българския творчески процес.

ГЛАВА ВТОРА – ВОКАЛНОТО ТВОРЧЕСТВО НА ДИМИТЪР ХРИСТОВ

През годините Димитър Христов е създал:

- ✓ Три песни за бас и пиано по Вапцаров, 1961 (първо изпълнение 1961).
- ✓ Опера *Игра* по либрето на Радой Ралин, 1975 – 1977 (първо изпълнение 1978).
- ✓ Първи цикъл по песни на Пенчо Славейков за сопран и пиано, четири песни, 1981 (първо изпълнение 1981).
- ✓ Втори цикъл песни по Пенчо Славейков за сопран и пиано, пет песни, 1981 (първо изпълнение 1981).
- ✓ *Книга за хор* – 21 акапелни песни, дву-три- и четиригласни за смесен, еднороден и детски хор в различни канонични форми. Текстове от народни пословици, поговорки, игри. Създадена октомври 1982 (изпълнена много по-късно от студенти на НМА).
- ✓ *Три песни за хор едва театрализирани*, акапелни, по народни текстове, 1982 (неизпълнявани).
- ✓ Камерна опера *Златната рибка* по либрето на Радой Ралин, 1982 – 1983 (първо изпълнение 1984).
- ✓ Цикъл песни по Яворов за сопран и пиано, четири песни, 1985 (първо изпълнение 1986).
- ✓ *Триптих български* по Станка Пенчева и Анастас Стоянов за три хора и три групи от медни инструменти и трима диригенти за изпълнение на открито, 1987 (неизпълняван).

- ✓ *Януари*, проза и музика по Йордан Радичков за четирима изпълнители на ударни инструменти, които рецитират текста, 1989 (първо изпълнение 1989).
- ✓ Три рецитации с пеене за баритон и пиано по Яворов, 1992 (първо изпълнение 1994).
- ✓ *Пасха* за сопран и пиано по Кирил Христов, девет песни по Кирил Христов, 2003 (първо изпълнение 2004).

Тези творби могат да бъдат систематизирани по различни критерии. Например три от циклите са за сопран и пиано, два от тях са за бас и пиано, отделят се и двете големи опери. В особено положение са трите хорови творби, две от които остават неизпълнени, като причината за това е в хоровия колектив, който ги поръчва, но не намира възможност за изява пред публика. „Триптих български“ е неизпълнен поради мащаба на замисъла (музика на открито на три различни сцени). Всички останали творби имат своята премиера, соловите – многократно. Операта „Игра“ е поставена във Варна с пет спектакъла, както и на Преглед на българските оперни театри в Стара Загора. Операта „Златната рибка“ има 17 спектакъла в Благоевград и региона, а в София е играна в Сатиричния театър по време на „Нова българска музика“. Циклите за сопран и за бас са изпълнявани многократно. Славейковите цикли се ползват с голям успех и интерес сред изпълнителите. Двата сопранови цикъла – песните по Яворов и „Пасха“ са трудни, носят значително повече проблеми, и затова интересът към тях още не е разгърнат. Изпълнители на сопрановите цикли са: Румяна Еврова, Николай Евров, Румяна Барева, Цветанка Герджикова, Розалина Кошинчанова, Албена Кехлибарева-Стоянова, Розалина Касабова, Ганка Неделчева и др. Двата цикъла за бас и пиано са изпълнявани основно от Павел Герджиков, едната от Вапцаровите песни *Пролет моя*, е изпълнявана и от чужденци, участници в Международния оперен конкурс в София на първи тур.

Прави впечатление, че липсват отделни солови или хорови песни. Присъстват или цикли от солови песни, или големи хорови цикли, също и двете опери. Това показва предпочитанията на автора към големите форми, което идва от неговата нагласа като композитор на инструментална музика.

За сопран и пиано Димитър Христов създава цикъла от четири песни по текстове на Яворов след молба на Румяна Еврова. Тя иска да

има песни с по-висока теситура, за да изяви гласа си (по разказ на автора). По-късно цикълът песни „Пасха“ за сопран и пиано се появява като репертоар за един сопранов рецитал с негови творби. Той е изпълнен за първи път от Румяна Барева. Авторът категорично настоява цикълът „Пасха“ (Великден) да не се разглежда като творба с религиозно съдържание или замисъл. Стиховете на Кирил Христов са остро социални и след предприетото от Димитър Христов съкращаване на текста още повече се подчертава социалното им съдържание.

Трите вокални цикъла за сопран и пиано, оформени като материал за сопранов рецитал, показват различни задачи пред изпълнителя – от поетичните, приглушени миниатюри на Пенчо Славейков, през драматичните, високо теситурно и силно експресивни песни по Яворов, до свръхдрамата в „Пасха“ по Кирил Христов. Така изпълнителката сопран може да покаже различни качества на музикална изразност и емоционалност.

След 2003 композиторът повече не посяга към вокална музика и отново съсредоточава интересите си към инструменталната музика. Защо, не знаей, а и авторът не може да даде отговор.

ГЛАВА ТРЕТА – ЦИКЛИТЕ ЗА СОПРАН И ПИАНО. ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ НАБЛЮДЕНИЯ

3.1. Два цикъла по текст на Пенчо Славейков

Първият цикъл по Пенчо Славейков съдържа четири песни: *Нилъх не дъхва, Капчици дъждовни падат от небето, Над безкрайните полета тишина е и покой* и *Криволи покрай гората необъхтана пътека*. Вторият цикъл по Пенчо Славейков се състои от пет песни: *Богоугодник сред гората, Небесата гръм раздръпа, Виж, отърси чело бяло, Насреща ми седеше ти* и *Во стаичката пръска аромат*.

Двата цикъла използват текстове, основаващи се на първото издание на стихосбирката от Мавродиновата печатница в Тутракан 1906, което, за разлика от по-късните издания, съдържа не 96, а 101 текста. Второто издание от 1916 година излиза след смъртта на Славейков в Софийската печатница „С. М. Стайков“, по бележки от ръчния екземпляр на Славейков, който е изпъстрен с множество корекции и поправки на текстове.

Два от избраните от Димитър Христов текстове не влизат в по-късните издания на стихосбирката и това са *Небесата гръм раздръпа* и *Виж отърси чело бяло* от втория цикъл песни за сопран и пиано. Оказва се, че проблемът с двете издания на Славейковия „Сън за щастие“ и с липсващите 5 текста във второто издание от 1916, а и в последващите го издания е почти неизследван и малкото информация, която може да се намери за него е в монографията *От родния кът до гроба. Пенчо Славейков – „Сън за щастие“* на доцент д-р Миряна Янакиева, в която от информацията за Мавродиновото издание се разбира, че по първоначален проект стихосбирката е трябвало да се издаде с илюстрации на големият български художник-декоратор и илюстратор Харалампи Тачев. Впоследствие, по неизяснени досега причини и по желанието на Славейков, илюстрациите на Тачев отпадат. Дали и доколко по-късното отпадане на 5 стихотворения е авторово решение или редакционна корекция, засега остава неизяснено и въпросът е почти неизследван. Текстът на *Небесата гръм раздръпа* е включен в двутомното издание на Стоянка Михайлова и Камен Михайлов в раздела *Произведения, отпаднали от „Сън за щастие“* откъдето, Димитър Христов *прекроява* оригинала и създава основа за двете песни.

Използваните от Димитър Христов текстове на Пенчо Славейков са сведени във всяка една от песните до две четиристишия – осем стиха, събрани в два дяла, при почти буквално повторение на музикалния материал, като единствените разлики са въведени заради работата с прозодията и завършващите дялове на песните. Запазено е вътрешното движение в поетичната мисъл, така се получават миниатюри с много висока словесна изобразителност, с тишина и спокойствие. Вокалната мелодика предлага паралелна образност, която излиза извън поетичната, често дава нови тълкувания, позволява си и да внесе нова изразност.

Прави впечатление, че и в двата вокални цикъла музикалната образност видимо и категорично се разделя, бих употребила условно и думата *разпада* на две паралелни линии – линията на вокалната партия и линията на клавириното *присъствие*, което отива далеч отвъд клавириния съпровод поради своите силно обособени и индивидуализирани функции. С тези най-общии първоначални констатации ще направя опит да се аргументирам в анализа, изграден върху метод, който се основава на следната последователност:

I. Вокална партия

- Мелодика
- Метрика
- Ритмика
- Щрихи
- Озвучаване на текст

II. Клавирна партия

- Мелодика
- Вертикални съчетания (струпване)
- Метрика
- Ритмика
- Педализация
- Щрихи
- Обща структура на вокал и клавир

III. Изпълнителски наблюдения

- Интерпретационни бележки

Първият цикъл е записан без тактова черта с указана в началото метрична единица за броене – сложена е в скоби, за да не се възприема като метрика. Най-често нотната стойност е четвъртина. Мелодическата конструкция изобилства с фермати, които дават голяма свобода на изпълнителя, защото те, според указания на самия автор в личен разговор, когато се поставят върху четвъртина, могат да се броят с 2 или 3 удара. Същото е и когато ферматата е поставена върху друга нотна стойност. Изпълнителят може да я удължава и съкращава, според собственото си изпълнителско виждане. Това не е спиране на мелодическия поток, а свободно извайване на дългите тонови трайности, съобразно собствената моментна нагласа. В интервю на Димитър Христов с Ангелина Петрова за списание „Музикални хоризонти“ на въпроса: „Защо и как музиката (Вашата) докосва безмълвието и границата на тишината?“, композиторът отговаря: „Тишината? В музиката абсолютната тишина – както и в живота – не е възможна. Тишината се изразява чрез звука. Аз я намерих чрез ферматата. Тя е отзвучаващата тишина, преливащият в тишина вече проявен звук“.

Отсъствието на тактова черта позволява вокалната партия и клавирът да се разместват хоризонтално, повече или по-малко забележимо, двамата изпълнители не са задължени да търсят точните вертикални съвпадения, както са означени в нотния текст, могат да се

възползват от допуснатата и разрешена свобода на ансамбловата връзка. Това е голямо улеснение за изпълнителите, позволява им лекота и радост от общата изява. Слушателят не забелязва тази свобода, защото преживява полученото в момента съчетаване, което възприема като единствено и нотно указано. Може да го улови само при слушане с ноти в ръка, но тогава ще забележи отсъствието на тактовата черта и ще разбере допуснатата свобода в името на естествеността и непринудеността.

Във втория цикъл навсякъде присъства тактова черта. Когато метриката овладее музикалната тъкан, тогава клавирът с всички средства – триоли, синкопи, задържания на последните тонове – разчупва метриката и създава усещане за метрическа яснота, но обогатена със свободата на импровизационната текстура.

В моите разговори с Димитър Христов той настоява, че не иска да се говори за акорди в анализа, а най-вече за вертикални струпвания. Не се аргументира, но разглеждането както на двата цикъла, така и на редица творби от неговото творчество, разкрива основанията – вертикалните струпвания всъщност уплътняват мелодически процеси, те нямат смисъла и характера на акорди, не осъществяват акордова функционалност. Дори може да се говори за клъстери с изпуснати тонове. С такова терминологично пояснение авторът е съгласен.

Иначе ритмиката следва принципите на ритмиката във вокалната партия. И ако там тя е подчинена на словото и неговата декламация, то в клавира тя се опростява.

Щрихите и в клавира, и във вокалната партия често въвеждат стакато, когато е отбелязано, това означава търсен ефект. Легатото във вокалната партия авторът често използва за оформяне на реална мелодическа линия в гъвкавост и спасяване от повтарящи се тонове.

Педализацията в клавира е много пестелива, тя е отправена към озвучаване и обогатяване темброво на отделни тонове, много по-малко към задържания за сливане на тонове.

Общата структура на вокал и клавир е замислена с категорично разделение на функции в двата цикъла. В първия цикъл сопраното започва винаги само, добавя се клавирът, след което сопраното напуска, като оставя пианото да завърши миниатюрата. В този цикъл клавирът се вмъква само тук и там с отделни кратки изяви, което подчертава отново импровизационната свобода на изказа. Във втория цикъл усилените изяви на пианото са винаги в началото, а

вокалната партия, изчаквайки, навлиза със закъснение, след което пианото оставя сопраното да завърши миниатюрата.

Тези солови завършеници на всяка миниатюра, били те в пианото или в сопраното, често извършват неочаквани мелодически обрати, което внезапно обогатява музикалната образност, придавайки ѝ нови значения. Тъй като тези окончателни вариации варират между въпросителен смисъл и утвърждаващ характер, те често имат и друга функция – да подготвят тона за встъпление на вокалната партия в следващата миниатюра. Последният тон на клавира е начален за гласа, изисква концентрация да се запази в съзнанието този последен тон, там певицата търси бъдещата опора. Вокалната партия изглежда привидно лесна, без особено високи тонове, цикълът може да се изпълни и от не толкова опитна певица. Трудността идва от това, че певецът няма никъде опори с пианото, той трябва много добре да знае вокалната партия. Чрез изписването на първия цикъл без тактова черта певецът сам трябва да определи трайността на всяка четвъртина, половина или фермата. Изпълнителят е свободен да подчертае думите в текста, които смята за по-важни, и да изгради фразата и вокалната линия по свой вкус.

В Славейковите цикли няма видими ритмически проблеми. Можем да намерим пианистичния подход на композитора в логическо последование на модули между бели и черни клавиши. В дългите пасажни линии има възможност да се открият опори и в интерваловата последователност. Много разнообразната ритмика включва: точкувани последования, триола в три такта, мелодически последования от шестдесетичетвъртини, които, написани в темпо grave, предполагат по-удобното им изсвирване.

Общото впечатление е за висока интимност на изказа, за силна вгълбеност и концентрация. Сякаш творбата е отправена навътре, повече към изпълнителя, който я споделя, отколкото към слушателя. Финалните две миниатюри във втория цикъл *Насреца ми седеше ти* и *Во стаичката пръска аромат* са истинската кулминация на интимността и откровението. Те стават драматургичен връх на творбата. Въвеждат вечната тема за любовта след дълга подготовка с различни образни внушения. След множеството разнообразни теми накрая влиза и темата за любовта. Личната, човешката. Прекрасен финал!

3.2. Цикъл от 4 песни за сопран и пиано по текст на П. Яворов

Цикълът по текстове на Пейо Яворов съдържа четири песни *Лист отбрулен*, *Все туй копнение*, *Две хубави очи* и *Аз не живея, аз горя*. Това са разгърнати песни с богата драматургия, силно подчертана експресия, изявени образни контрасти, основани на силата на поетичното слово на Яворов.

Този цикъл е конструиран чрез симетрия, като в началото и в края му са поставени две силно експресивни песни – *Лист отбрулен*, *Аз не живея, аз горя*, а в средата се намират две, които ще ги нарека условно *тихи песни*, като втората в цикъла *Все туй копнение* съхранява от началото до края една изтънчена и тиха образност. Прочутият текст на *Две хубави очи*, поставена като трета песен в цикъла, допуска в средния си епизод силно експресивен изблик, след което се връща към тихата образност.

Двете крайни експресивни песни се основават и строят изцяло върху активно настъпателното движение на клавирната партия. И в двете песни вокалната мелодика се наслаждава сякаш свободно, без никакви симетрии върху клавирната партия и се оформят различни образни светове. Вокалната изява е разположена винаги високо, изисква от сопраното подчертано напрежение. В края на първата песен сопраното слиза дълбоко надолу, сякаш символизира въздишка. В края на последната песен сопраното слиза малко под *ла бемол* от 2-ра октава, но упоритото повторения на високия *ла бемол* в клавира създава впечатление за увлечено високо горе вокално звучене.

Отново диатоника в гласа и мелодически дисонанси, отново опростена ритмика, така вниманието се отправя към красотата на Яворовото слово.

В тези две песни, първата и последната от цикъла, основните изпълнителски проблеми са в клавирната партия, тя изисква сериозна подготовка, защото в *Лист отбрулен* непрекъснатото тремолиране на лявата ръка заплашва с блокаж, дадени са много малко възможности за отдих на ръката и пианистът трябва да освободи лявата си ръка от всякакво напрежение. Означената динамика пиано облекчава проблема, но не го отстранява.

Поради особеностите на клавирната партия в *Лист отбрулен* вокалната мелодика внезапно се оказва освободена от метрическите опори. Тя може да се наслаждава и по-рано и по-късно, без да се нарушава общият ансамбъл. Внезапно се оказва, че и нотната картина

с тактови черти внася непредвидена скрита свобода за сопраното, което пее сякаш извън метриката. Този ефект се получава и при двете решения за лявата ръка, с акценти или без акценти на секстолиите.

Същият ефект на свобода за вокалната партия се получава и в *Аз не живея, аз горя*. Сега той се образува от постоянния напор на клавиричната партия нагоре с еднообразни ритмически пулсации, слушателят отново губи контрол за коректните места на встъпления на вокалната партия и тя отново може да се размества хоризонтално.

Силната експресия на *Лист отбрулен* не позволява продължителна дължина на песента. Тя изтича като вик, като внезапен изблик на емоция и в това се крие нейния чар. Вокалните трудности са подчертани, сопраното трябва да владее високия си регистър, да има стабилно дишане и дихателна издръжливост. Сливането в края надолу създава нова трудност чрез постепенното отслабване на гласовото напрежение.

Втората песен *Все туй копнение* въвежда текста в метрика 3/4 и ритмика от половина и четвъртина почти във всеки такт. Ритмическото еднообразие изтъква приглушения характер на настроението, идващо от Яворов, сопраното го поема и развива, без да се отклонява. И в мелодическото движение на вокалния глас преобладава постепенността, мелодически дисонанси оцветяват бавното, лениво разгръщане. В певческата изява по-скоро трябва да се търси провлачване, застиване, дори забавяне на началното темпо. Бавното протичане е от съществено значение за песента. Сопраното може да насочи особено внимание в мелодическите дисонанси. Малкото на брой мелодически скокове изискват изтъкване чрез съсредоточено поднасяне.

Клавиричната партия е изненадваща. Стои в дълги застойни линии върху голяма терца, с удвоен октава по-ниско горен тон, това е в дясната ръка. Лявата ръка се движи ниско долу в чужди тонове, образният ефект е силен: остър приспивен застой с дълбоко долу ровене на лявата ръка, сякаш рови в душата на изповядващия се. В средния дял към октавата *ла-ла* се добавя вътрешен глас, който измества голямата терца към голяма секунда и оформя това движение във вътрешен контрапунктиращ глас.

Нито едно стакатно движение! Така образността се съсредоточава в движенията легато и в дългите застойни линии в

клавира. Оценявам тази песен като творба със силно философско значение, оттук са и трудностите на нейната интерпретация.

Третата песен *Две хубави очи* внася сериозния проблем за озвучаване на един изключително популярен текст. При това поетът Пейо Яворов му придава музикално решение, което заимства от полифоничните конструкции: *Страсти и неволи ще хвърлят утре върху тях булото на срам и грях* става след това *булото на срам и грях не ще го хвърлят върху тях страсти и неволи*. Така се създава ракоходно движение. Тази средна част на песента композиторът възпроизвежда също с ракоходност на кратките конструкции, те са между тях, а не вътре в тях.

В клавирната партия са използвани щрихите стакато, легато, тенуто. Стакатото е особено характерно за клавирния мелодически образ в първата песен *Лист отбрулен* като то трябва да е характеристично – едва докоснат клавиш с отривисто движение. Легатирането е доведено до разновидност, при която тоновете застават в дълго протежение, както е във втората песен *Все туй копнене*. Тенутото е характерно за третата песен *Две хубави очи*, особено в ракоходния дял на песента, където се разгръща откритата експресия.

Отново вокална партия и клавирен съпровод се движат по различни свои пътеки. Създават паралелни образни внушения, изграждат някакъв своеобразен контрапункт с различни намерения.

Цикълът от четири песни по Пейо Яворов става силно контрастен. Съчетава крайна експресия с безоблачна съзерцателност и нежни внушения. Разликата с двата цикъла по Пенчо Славейков е очевидна: двата цикъла по Пенчо Славейков са в цялостни настроения, но въпреки изявените контрасти в отделните песни те остават в едно общо преживяване, чрез съзерцателност и картинност. Четирите песни по Пейо Яворов се разполагат на другия полюс – на търсените емоционални контрасти в разгърнатата самостоятелност чрез подчертаване и усиляване на всеки от тях, чрез довеждането им до еуфория.

3.3 Пасха, 9 песни за сопран и пиано по текст на Кирил Христов

Цикълът *Пасха* се състои от девет песни, които са достатъчно обособени, но са неудобни за изпълнение поотделно поради факта, че

не предлагат пълноценна и многостранна изява на гласа, подчинени са на конкретна образност. По-удобно е поднасянето им в концертен репертоар в комбинация по две или по три.

Този цикъл е с богата и многостранна експресия, която идва още от заглавията като: *Да бъде, Ти жътва дочака, Слънце спря!, О, небеса!*. Предполага се много ярко и богато разгръщане на експресивни словесни образи. Заглавия като: *Душата ми, Сърдити лица, Дихание, Виденья печални*, подсказват вглъбяване в душевния живот или извеждане в абстрактни сфери. Разнообразието на текстовете и високо експресивната линия на осъществяването им създават завършеност. В цикъла не са използвани всички стихове на *Пасха*, а са подбрани само отделни, които композиторът преорганизира за своите цели. Това не накърнява творбите на Кирил Христов, а ги синтезира с нова сила.

Композиторът отново прилага други подходи чрез създаване на паралелна музикална образност, която произлиза от поетичната образност, но поема по свои пътища. В някои от песните открито усилва експресията, като я довежда до вик, до стон, до вътрешен плач, а в други случаи дори не се плаши да въвежда добавяща се скерцозност.

Новите позиции на гласа и пианото, които сякаш произлизат една от друга, принуждават преминаване към друг метод на анализ – едновременност на тълкувания и във вокалния глас, и в клавира.

Три песни в цикъла са с начален *вик* в сопраното! В цикъла тези *викове* създават доминиращ ефект с най-висока експресия. На техния фон обичайното мелодическо строене започва да внушава смисъла на изговаряне на текст, което сопраното трябва да преодолее или да усили, ако иска да постигне такъв израз.

Опростеното мелодическо строене във вокалната партия позволява да се постигне ясна дикция и да се следи текстовата логика. Мелодиката се движи в медиума на сопрановия диапазон. В стихове, които носят словесен вик, сопрановият глас е въздигнат нагоре, но не надвишава тона *фа диез* от втора октава. Това прави песните удобни за сопрани с недостатъчни височини.

Авторът отново прилага своите похвати в използването на паузи. Паузите разкъсват мелодическата линия с вътрешни дъхове и това е похват при силно експресивен музикален израз. Ферматите обаче подсказват тези вътрешни накъсвания чрез импровизираната си

дължина. Така се получава един странен ефект, при който има едновременно и звук, и усещане за пауза, за тишина.

Вокалната ритмика е опростена, но са въведени тук и там свободни ритмични съчетания като триоли от половини, дуоли от осмини, но те остават без особена натрапчивост в общата ритмика. Не накръняват ефектите на ферматите върху цели ноти.

Щрихите са обичайните чрез тенуто, стакато или стакатисимо при редуването на едновременност сричка тон. В мелодиката обаче има и множество легатирания по два тона, което омекотява мелодическия израз и му дава повече вокалност. Авторът категорично избягва мелизматика, мелодически движения, напомнящи колоратури, и така вокалният мелодически израз отваря много място за чиста прозодия спрямо текста.

Клъстерните строежи обичайно са с разполагане на двете ръце различно – ако едната е върху опората на трите черни клавиша, другата е върху опората на двата черни клавиша. Вътре в тях се вместили други полутонове. Така се облекчава пианистът с клъстерно разчитане и запомняне.

В целия цикъл *Пасха*, както и в другите цикли, по Пенчо Славейков и по Яворов, се вижда ясен отказ от обичайните хармонически решения, дори нещо повече – вижда се друг тип творческо конструиране, основано не върху акордови принципи, върху хармонически решения, а върху полифонично изграждане с едновременност на мелодически линии. И докато вокалната партия, с нейната изначална едногласност, е линейна, то в клавирната партия, с нейното възможно многогласие, е третирана като полифонична структура с линейни строежи. В много случаи клавирната партия е построена като двуглас, често в крайни регистри, често в контрастни провеждания. В цикъла *Пасха* полифоничното водене е целенасочено осъществявано, застава в центъра на звуковата мощ на произведението.

Тази силна полифонична нагласа променя звука на цикъла, защото отказът от вертикални струпвания въвежда реализации на силова динамика чрез линейни решения, чрез струпване на линиите. Тъкмо в такива върхове като динамика строежи се намесват и силните контрасти на клъстерното провеждане. Но клъстерите остават единични акценти, силни, отчетливи, дори фрапиращи.

Полифонизацията на *Пасха* се осъществява чрез мелодически решения във вокалната партия и в клавира. Преобладаващите осминови нотни стойности и в сопраното, и в пианото, подвеждат към общ смисъл осминовите мелодически поредици. И ако в сопраното те се изтъкват като рецитиращи текста, защото го носят отчетливо, то това въздействие се прехвърля и в клавира. Нещо повече, когато клавирът изпреварва сопраното и подава мелодически движения, които сопраното ще поеме, клавирът зазвучава силно като речитативен, като текстово рецитиращ, макар и да няма никакъв текст.

Удивителен детайл за техниката на Димитър Христов – динамиката в клавира е субито фортисимо, докато сопраното поднася текста в пианисимо (въпреки че в текста завършекът е с удивителна). Гневният клавир дори въвежда и сфорцатисимо върху пианисимото на сопраното. Едва тогава сопраното преминава към динамика форте.

Това, което е предполагано в *Хипотеза за полифоничния строеж* (многография от Д. Христов, София, Наука и изкуство, 1970, с.166 и 169) – „постигане на нова полифоничност чрез струпване на ритмически движения в гроздове и спиране между тях, за да се преодолее полифоничната комплементарност“, сега е усвоено творчески и въведено като реални решения.

Би трябвало да се отбележи и друга особеност в стилистиката на Димитър Христов – обилното използване на кверщанди, тези ярки и неимоверно силни дисонанси, които разколебават тоновете височини чрез преминаване върху техни алтерации. Целият цикъл *Пасха* изобилства с кверщандови решения. Тези най-силни дисонанси изявяват експресията на поетичния текст на Кирил Христов.

Усеща се ярката изява на клъстерните решения в *Пасха*. Те идват от секундните сблъсъци, а те са в основата на кверщандовите изяви. Може да се предположи и разновидност на хипотезата – процесът е от диафоничната секунда към клъстера, а в него влиза кверщандът...

Можем да си зададем въпроса: тонални или атонални са трите цикъла на Димитър Христов? Отговорът е труден. Те не могат да бъдат определени нито като *тонални*, нито като *атонални*.

Във всеки момент изпълнителите имат усещането, че са тонално стабилизирани, че музицират в едно стабилно *тонално* пространство. Но тониката/основната тоналност не се подчертава и белези за класически каденци няма. По този въпрос авторът заявява

категорично, че има движения от един тонален център в друг, тоналните центрове се очертават спонтанно, усещането за тях е възбудено от мелодическите линии и техните опори.

Мелодическите линии създават устои, те водят изпълнители и слушатели. Големите нотни стойности с фермати усилват възприятието за тонална стабилност. Над такива твърдения авторът поставя въпросителен знак – може да е така, но може и да се заблуждава. Само подробен теоретичен анализ може да потвърди или отхвърли такова разбиране. Димитър Христов признава това, но не прави опит да създава нова тонална теория. Предпочита да трупаш решения чрез интуицията си и чрез типичните за стила му индивидуални стратегии.

Патосът на това изследване достигна до извода, че вокалната и клавириятна партия са построени върху общ подход – полифоничния. Той достига връхна точка в *Пасха*. Сопраното и клавирият събират усилията си в обща цел и с общи средства. Веднага се появява съмнението. Нима в класическата художествена песен за глас и пиано ситуацията не е същата? И там двете изпълнителски съставки действат в обща посока, насочвани от текста, от словесния образ.

В циклите на Димитър Христов може да се говори за сливане на вокална партия и клавирият, при което водещата роля се пренася ту към вокала, ту към клавира. Сливането се постига чрез полифоничните строежи. В тях мелодическите линии на вокалната партия и на клавира се поднасят линейно, при това те са силно контрастни (както е в циклите по Пенчо Славейков) или поемащи чрез клавира основния мелодически образ в драматични ситуации (както е в цикъла по Яворов), или в сливания на двата звукови компонента (както е при *Пасха*). В *Пасха* клавириятна партия се въздига едва ли не до клавирият речитатив, в който липсва текст, но той сякаш се подразбира. Ако потърсим обяснението за това особено състояние в *Пасха*, вероятно ще достигнем отново до наблюдението за осминовите мелодически строежи и в пианото, и в гласа, спирани винаги чрез дългите нотни стойности с фермати, струпващи осминови движения сякаш в гроздове, при това заедно с осмините на вокалната партия.

В *Пасха* сопраното въвежда много пестелив текст, извлечен от разпрострения текст на Кирил Христов, с което то сопраното, сякаш предоставя на клавириятна партия неизречен словесен текст.

Както вече споменах преди това, текстът на Кирил Христов е вдъхновен от религиозния празник „Пасха“ (Великден), но стиховете му не са религиозно тълкуване, а силен социален протест. Изпълнителите трябва да се съобразят с този факт.

Отбелязаната вече висока импровизационност, като внушен ефект в иначе изписаните конструкции на песните, която се постига чрез фермати върху цели ноти, чрез продължителни паузи във вокалния глас или в клавира, чрез свободно избрани по численост повторения на инструментални модели в клавира и произволно влизане на вокалния глас върху повторенията, а и чрез още похвати, позволява ансамбълът между вокалния глас и клавира да се радва на свобода в съчетаването им. И вокалният глас, и клавирът могат да влизат и по-рано, и по-късно, по преценка на изпълнителите. Разминаването най-често е в близко отстояние. Изпълнителите не бива да си позволяват драстични изпреварвания или закъснения. Конструкциите на гласовете са направени така, че да допускат вертикални съчетания при различни встъпления. Как е постигнал това композиторът, остава негова тайна, която той не иска да разкрие. И не защото пази тайните си, а, както той сам се изразява, теоретичният анализ е толкова сложен, че изисква много допълнителни страници и психологически хипотези. Сега за него е важен ефектът...

Фактът, че двамата участници в ансамбъла могат да разминават мелодическите си линии в хоризонтална посока, навява на мисълта, че е използван хоризонтално-подвижен контрапункт. Този сложен контрапункт се изучава в дисциплината полифония в музикално-учебните заведения, но само за да се разпознава. Съобщават се някои теоретични схеми за осъществяването му, но те са толкова сложни, че едва ли композитор би се опитвал да постига ефектите на хоризонтално-подвижния контрапункт чрез тези схеми. Очевидно в песенните солови цикли на Димитър Христов има някакъв практически подход, който позволява този ефект, но Димитър Христов не иска да го разкрива, а още по-малко да го изяснява теоретично.

В немската творческа практика концертната песен с пиано е винаги означавана като песен за вокален глас и пиано. Съобщено бе в глава първа. Не се уточнява гласът, вокалният, който ще изпълнява. Може да е женски, може да е и мъжки. Който и глас да е, ако притежава посочения в песента необходим диапазон, може да пее.

Димитър Христов указва обаче и трите си цикъла за „сопрано и пиано“. Трябва му сопрановият тембър. Но ниското разположение на сопрановия глас, отсъствието на крайни височини нагоре, отнемат от сопрановия виртуозитет, правят песните възможни и за сопрани без изработени крайни височини, дори за мецосопрани. А може би и мъжки гласове биха опитали изпълнение на тези цикли, ако имат необходимия диапазон? Засега авторът не допуска подобна практика, иска своето сопрано, но вече имаме прецедент с изпълнението на двата цикъла по Пенчо Славейков от ниския глас (алт) на певицата Албена Кехлибарева-Стоянова. Дори тя поставя запис на изпълнението си в интернет и може да се проследи. За ниския си глас Кехлибарева транспонира двата цикъла по Пенчо Славейков на малка терца надолу, прави го сама, което е достатъчно сложно заради възприетия нотопис от автора, с това певицата вече предполага своето постижение.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своя дълъг творчески живот композиторът Димитър Христов твори в целия диапазон на музикалните жанрове: от камерни вокално-инструментални творби до големи оперни и симфонични произведения. В настоящия труд са разгледани трите вокални цикъла за сопран и пиано, направен е подробен изпълнителски анализ и се дават насоки за преодоляване на възникналите проблеми при интерпретацията им. Възхитително е как Христов умело играе с редуване на ритмични последования, динамични изненади и внезапни моменти на тишина, като позволява на изпълнителя свободата да се наслади на преживяването във времето.

Работата и срещите ми с композитора Христов ми дадоха нов поглед и насоки върху новата съвременна музика в теоретичен и практичен план, обогати моята представа за начина на изпълнение и разбиране на неговата музика, позволи ми по-дълбоко да вникна в идеите му. Характерния му стил съчетаващ в себе си полифонични подходи и специфични композиторски похвати откриха пред мен нови идеи за работата ми като музикант. Считаю, че музиката на Димитър Христов ще се преоткрива във времето от музиканти и изпълнители,

творбите му ще бъдат многократно изпълнявани и обект на нови теоретични изследвания.

В рамките на изнесените концерти, извършените изследвания върху творби на Димитър Христов, както и в целия текст на дисертацията бяха реализирани следните **цели**:

Чрез представяне пред публика и реализиране на обширно изследване на цикли от песни от творчество на композитора Димитър Христов, както и с написването на настоящия текст, творчеството на композитора става по-достъпно както за изследователи и теоретици, така и за изпълнители на българско вокално творчество. Основната цел на изследването е постигната чрез обстойно разглеждане в детайли, реализиране на съдържателен и контекстуален анализ на три вокални цикъла на композитора Димитър Христов – Два цикъла по Пенчо Славейков, Цикъл песни по Яворов и „Пасха“ по текст на К.Христов.

Поставените в началото **задачи** са реализирани, като резултатите могат да бъдат видени в извършения цялостен музикален и изпълнителски анализ на трите цикъла за сопран и пиано от Димитър Христов, в направените разговори с автора, по време на които той коментира лично и споделя важни мисли за своето творчество, които сами по себе си ще бъдат един неocenим извор на информация.

Накрая, бих желала да подчертая и огромното и немаловажно значение на това изследване за мен като изпълнител. Дългият период на работа по изследването, на търсене на информация и на реализиране на лични срещи с композитор от такъв ранг като Димитър Христов, разшири моя хоризонт на мислене, като насочи съзнанието ми към нови творчески пространства, които несъмнено ще обогатят моя опит като изпълнител, а и вече като изследовател.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- За първи път в българското музикознание се изследват трите вокални цикъла на Димитър Христов – два цикъла по Пенчо Славейков, цикъл от 4 песни за сопран и пиано по текст на Пейо Яворов и „Пасха“, 9 песни за сопран и пиано по текст на Кирил Христов.
- Реализирани са лични срещи/разговори и интервюта с композитора, които са основен извор на информация, както и с някои изпълнители на неговите вокални цикли: Цветанка Герджикова, Румяна Барева и Албена Кехлибарева.
- На основата на обстойното изследване на песенните цикли на Христов са направени заключения за своеобразната за неговия стил връзка между текст и мелодика, както и за специфичния му музикален език и творчески подход.
- В порядъка на разговорите с Димитър Христов са изследвани лични творчески стратегии и тяхното практическо изражение във вокалните му цикли.
- Извършен е обстоен детайлен, стилистичен и музикален (изпълнителски) анализ на всяка една от включените в дисертацията песни.
- При изследване на поетичните текстове, по които Димитър Христов пише Втория цикъл песни по Пенчо Славейков, е открито стихотворение, което се намира единствено в първото издание на стихосбирката „Сън за щастие“, отпечатана от Мавродиновата печатница в Тутракан през 1906.

СПРАВКА ЗА ПУБЛИКАЦИИ И КОНЦЕРТИ, РЕАЛИЗИРАНИ ПРЕЗ ПЕРИОДА НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Публикации по темата

- Линчева. Ана. Два Цикъла за сопран и пиано от Димитър Христов по стихове на Пенчо Славейков. – В *Осма научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2013“*. Сборник с резюмета и CD с доклади. София: НБУ, 2014, с. 37 – 38, 22_Lincheva_2014.pdf
- Линчева. Ана. Цикъл песни за сопран и пиано от Димитър Христов по текстове на Пейо Яворов. В *Девета научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2014“*. Сборник с резюмета и CD с доклади. София: НБУ, 2015, с. 47 – 48, 31_Lincheva_2015.pdf

Концерти, които са част от художественотворческата докторантура:

- Песенен концерт на Виктория Николова и Десислава Данова – студенти от НБУ и Нона Кръстникова – гост, на рояла: Ана Линчева, Европейска нощ на музеите и галериите в НБУ – 18.05.2013.

ПРОГРАМА

Дауленд – Come again: sweet love

Моцарт – Un moto di gioia , K579

Шопен – Мелодия

изп. Виктория Николова

Л. Пипков – Аз ти постилам

Г. Черкин – Не трябва да мисля за тебе

изп. Десислава Данова

Йоханес Брамс – Wie Melodien zieht es mir

Хуго Волф – Nimmersatte Liebe

Хуго Волф – Mein Liebster singt am Haus

изп. Нона Кръстникова

Пучини – Terra e mare

Пипков – Нани ми, нани, Дамянчо

изп. Виктория Николова

Чайковски – Ночи безумные
изп. Десислава Данова
Чайковски – Колыбельная песнь в бурю
изп. Виктория Николова
Вагнер – Im Treibhaus
изп. Нона Кръстникова
Рахманинов – Полюбила я на печаль свою ...
Рахманининов – Сон
Рахманинов – Молитва
изп. Десислава Данова
Дюпарк – L'invitation au voyage
Курт Вайл – Je ne táime pas
изп. Нона Кръстникова

- Концертно изпълнение на операта „Сватбата на Фигаро“ от В. А. Моцарт. На рояла: Ана Линчева Галерия УниАрт НБУ, 28.06.2013.

ПРОГРАМА

Граф Алмавива – Бранимир Недков
Графиня – Флора Търпоманова
Сузана – Весна Тодорова
Фигаро – Димитър Райков
Керубино – Ива Кръстева
Марчелина – Рая Начева
Базилио и Дон Курцио – Виктор Ибришимов
Бартоло – Кристофър Холман
Антонио – Марио Арсенев
Барбарина – Панайота Асимаки

Дует Сузана и Фигаро (Cinque, dieci...) и речитатив
Дует Сузана и Фигаро (Se a caso madama la notte ti chiama) и
речитатив
Ария на Фигаро (Se vuol ballare, signor contino...)
Речитатив и ария на Бартоло (La vendetta ...)
Речитатив и Дует Сузана и Марчелина (Via resti servita...)
Ария на Керубино (Non so piu cosason ...)

Речитатив и Терцет на Сузана, Базилио и Гарф (Cosa sento!)
 Речитатив и ария на Фигаро (Non piu andrai ...)
 Каватина на Графинята (Porgi amor qualche ristoro...)
 Речитатив и ария на Керубино (Voi che sapete...)
 Речитатив и ария на Сузана (Venite inginocchiatevi...)
 Речитатив и терцет Сузана, Графиня и Граф (Susanna, or viasortite ...)
 Речитатив и дует Сузана и Керубино (A prite presto, a prite ...)
 Финал на II действие (Сузана, Графиня, Марчелина, Базилио, Граф, Антонио, Бартоло, Фигаро)
 Речитатив и дует на Сузана и Граф (Crudel ...)
 Речитатив и ария на Графа (Hai gia vinta la causa!)
 Речитатив и секстет (Сузана, Марчелина, Дон Курцио, Граф, Бартоло и Фигаро)
 Речитатив и ария на Графинята (E Susanna non vien...)
 Речитатив и дует на Сузана и Графинята (Che soave zeffiretto...)
 Каватина на Барбарина (L'ho perduta...)
 Речитатив и ария на Базилио (In quell'anni ...)
 Речитатив и Ария на Сузана (Giunse al fin il momento...)
 Финал на на четвърто действие (Граф, Графиня, Сузана, Фигаро, Антонио, Марчелина, Керубино, Бартоло, Базилио, Барбарина)

- Вокални импресии: концерт на Виктория Николова (сопран) и Александрина Стоянова (мецосопран), на рояла: Ана Линчева, Европейска нощ на музеите, 17.05.2014.

ПРОГРАМА

Дж. Пучини – ария на Мюзета от операта „Бохеми“
 изп. Виктория Николова
 К. Сен-Санс – ария на Далила от оп. „Самсон и Далила“
 изп. Александрина Стоянова
 Ж. Оффенбах – Баркарола (дует на Жулиета и Никлаус) из оп. „Хофманови разкази“
 изп. Виктория Николова и Александрина Стоянова

Ж. Бизе – ария на Кармен „Сегидиля“ от едноименната опера
изп. Александрина Стоянова

Дж. Пучини – ария на Лаурета из оп. „Джани Скики“
изп. Виктория Николова

В. А. Моцарт – дует на Сузана и Марчелина от оп. „Сватбата на Фигаро“
изп. Виктория Николова и Александрина Стоянова

В. А. Моцарт – ария на Деспина от оп. „Така правят всички“
изп. Виктория Николова

Ж. Бизе – ария на Кармен от едноименната опера
изп. Александрина Стоянова

Ш. Гуно – ария на Маргарита от оп. „Фауст“
изп. Виктория Николова

Дж. Россини – ария на Изабела от оп. „Италианката в Алжир“
изп. Александрина Стоянова

Делиб – Дует на цветята из оп. „Лакме“
изп. Виктория Николова и Александрина Стоянова
На рояла: Ана Линчева

- Вечер на Руската музика – Руски културен център, 30.10.2014.

ПРОГРАМА

М. Глинка – Ноктюрно
изпълнява Антония Кирил-Евгениева (пиано)

А. Лядов – Три прелюдии оп. 40
изпълнява Антония Кирил-Евгениева (пиано)

С. Рахманинов – Три романса оп. 8
„Палюбила я на печаль свою“
„Сон“
„Молитва“
Изпълняват: Ана Линчева (пиано) и Нона Кръстникова (сопран)

П. И. Чайковски – „Октомври“
изпълняват: Диана Станчева (цигулка), Ирена Манева (виолончело), Владимир Вълчев (пиано)

С. Рахманинов – Елегично трио №1 в сол минор

изпълняват: Диана Станчева (цигулка), Ирена Манева (виолончело), Владимир Вълчев (пиано)
 М. Ламбов – Музика от балета „Буря“
 изпълнява Антония Кирил-Евгениева (пиано)
 М. Ламбов – Пиеса от албума „Една седмица“
 изпълнява Антония Кирил-Евгениева (пиано)
 С. Рахманинов – Три романса
 „О, нет, молю, не уходи“
 „В молчании ночи тайной“
 „Я жду тебя“
 Изпълняват: Ана Линчева (пиано) и Нона Кръстникова (сопран)

- Сън за щастие – концерт поезия и музика. Участват: Виктория Николова (сопран), Кристина Цанова (цигулка), Ана Линчева (пиано), Антония Кирил-Евгениева (пиано), Мария Рандева (пиано), В програмата: съвременни български композитори, Европейска нощ на музееите 16.05.2015.

ПРОГРАМА

Димитър Христов – Два цикъла за сопран и пиано по стихове на Пенчо Славейков

Първи цикъл:

- „Ни лъх не дъхва“
- „Капчици дъждовни падат от небето“
- „Над безкрайните полета тишина е и покой“
- „Криволи покрай гората необхътана пътека“

Втори цикъл:

- „Богоугодник сред гората“
- „Небесата гръм раздърпа“
- „Виж отърси чело бяло“
- „Насреща ми седеше ти“
- „Во стаичката пръска аромат“

изпълняват: Виктория Николова (сопран) и Ана Линчева (пиано)
 Михаил Пеков – Етюд

изпълнява: Мария Рандева (пиано)
 Кирил Ламбов
 – Ноктюрно оп.108
 – Ноктюрно „Корея“
 изпълнява: Антония Кирил-Евгениева (пиано)
 Георги Арnaudов – песенен цитъл „Шепот насаме“ по текстове
 на Пейо Яворов
 – „Дъжд“
 – „Разтръгната е радостта“
 – „Една муха се бие по стъклото“
 изпълняват: Виктория Николова, Кристина Цанова
 (цигулка) и Ана Линчева.

Кирил Ламбов – Соната за пиано
 – Vivace
 – Andantino
 – Vivace acciaccato
 изпълнява: Антония Кирил-Евгениева

- Оперен концерт – Фрагменти от операта „Тайният брак“ на Д. Чимароза. Участват студенти от класа по оперно пеене с диригент Деян Павлов, на рояла Ана Линчева. 02.06.2015.

ПРОГРАМА

Ж. Бизе – Хабанера на Кармен от едноименната опера
 изпълнява Красимира Стилянова
 В. А. Моцарт – ария на Церлина от оп. „Дон Жуан“
 изпълнява Десислава Николова
 Дж. Верди – ария на Херцога от оп. „Риголето“
 изпълнява Александър Тодоров
 Дж. Пучини – ария на Лаурета от оп. „Джани Скики“
 изпълнява Диана Ал Дай
 К. Сен-Санс – ария на Далила от оп. „Самсон и Далила“
 изпълнява Красимира Стилянова
 Ф.Чилеа – ария на Адриана Лекуврьор от едноименната опера
 изпълнява Диана Ал Дай

Дж.Верди – ария на Азучена от оп. „Трубадур“
изпълнява Красимира Стилянова
В. Белини – ария на Жулиета от оп. „Монтеки и Капулети“
изпълнява Виктория Николова
Дж. Росини – ария на Базилио от оп. „Севилският бръснар“
изпълнява Александър Митев
К. Сен-Санс – II ария на Далила от оп. „Самсон и Далила“
изпълнява Кремена Борисова

Д. Чимароза – опера „Тайният брак“
Дует на Каролина и Паолино – изпълняват: Венета Петрова и
Антони Здравков
Дует на Каролина и Паолино – изпълняват: Венета Петрова и
Александър Тодоров
Ария на Джеронимо – изпълнява Александър Митев
Речитатив и терцет на Каролина, Елисата и Фидалма –
изпълняват: Венета Петрова, Десислава Николова и
Красимира Стилянова
Речитатив и ария на Фидалма – изпълнява Красимира
Стилянова
Ария на Каролина– изпълнява Венета Петрова
Финал на I действие – изпълняват: Венета Петрова, Виктория
Николова, Кремена Борисова, Антони Здравков и Александър
Митев

На рояла: Ана Линчева